لغة المفارقة

بقلم : كلنث بروكس
ترجمة : محمد منصور أبا حسين

مهاد :

تنطوي المفارقة على تناقض ظاهري يخالف المألوف أو المتوقع .[١] وتحدث المفارقة في المنطق [٢] ، والطبيعة[٣] ، والمعتقدات [٤] ، كما تحدث في الآداب الإنسانية[٥]، وتطرح هذه الدراسة التي اخترت ترجمتها ، تحليلاً تطبيقيًا للمفارقة على بعض النماذج الشعرية الأنجليزية التي يروم من خلالها كلنث بروكس[٦] إلى استبصار أهمية المفارقة باعتبارها «أساس اللغة الشاعرة ، لا مجرد محسن بديعي » [٧] .

ولكي تعم الفائدة ، فقد أردفت الترجمة بالتعليقات اللازمة ، وعرَّفت بالأسماء، وأشرت إلى مظان النصوص الشعرية الواردة في هذه الدراسة .

لغة المفارقة *

كلنث بروكس

القليلون منا يقبلون العبارة القائلة : إن لغة الشعر هي لغة المفارقة . فالمفارقة هي لغة الفكر والصلابة والبراعة وسرعة الخاطر ، ونادراً ما تكون لغة الروح .

وإذا سلمنا بأنها سلاح مباح يمكن الإفادة منه ، أحيانا كما فعل جسترتن (Chesterton) أو ربما نستخدمه في التعبير عن حكمة بارعة ، أو في الهجاء أيضا (satire) الذي على الرغم من جدواه ، فإننا قطعاً غير مهيئين للتسليم به كشعر ؛ فإن هذا التحيز للمفارقة يدفعنا إلى اعتبارها نتاج العقل لا العاطفة ، والحذق لا التعمق ، والمنطق لا الحدس .

ومع ذلك فإن هناك شعوراً بأنها هي اللغة الملائمة والحتمية للشعر . فالحقيقة التي يعبر عنها الشاعر لا يمكن فهمها إلا من خلال المفارقة . وذلك خلاف العالم الذي تقتضيه الحقيقة تجريد لغته من كل أثر لها . وقد أكون مغالياً في تأكيد هذه النقطة ، ولكن هذه المغالاة التي أطرحها ربما تنير بعض الجوانب المجهولة ذات الصلة بطبيعة الشعر ، والتي غالبا ما أُغفلَتْ .

ستتضحُ هذه النقطة من خلال إلقاء نظرة على شعر وليم وردزورث (Wordsworth) فمع أن شعره لا يعدُ بالكثير من الأمثلة ، إذا أنه يفضل - عادة - أخذ الأمور أخذاً مباشراً كما يُصرُ على البساطة ، أضف إلى ذلك أنه يشكُ في كل ما يمتُ إلى الفكر بصلة ؛ ومع هذا فإن قصائده النموذجية قائمة على نوع من المفارقة . فلننظر إلى قصيدتُه المشهورة (٢) .

يالها من أمسية،
رائعة، هادئة، حرة

صَمتَ الوقت المقدس فيها كالراهبة
الحاسبة انفاسها دهشةً ووقاراً...

ففي الوقت الذي يكون فيه الشاعر مستغرقا في تعبده، تبدو الفتاة السائرة بجانبه على النقيض من ذلك ، وكأنما في ذلك إيحاء بما يجب أن تكون عليه الفتاة : كان عليها أن تستجيب للوقت وهو في نظر الشاعر مقدس ، وأن تكون كالأمسية ذاتها ، كالراهبة الصامتة . إلا أنّ الفتاة تبدو أقل تعبداً من الطبيعة الصامتة نفسها . ومع ذلك:

فإن لم يرنحْك هذا الجلال
فليس لأنك أدنى قداسة
فمنذ زمان أبيد
ثويت بقلب الخليل
وصليت في داخل المعبد
وربك معك دوامًا ولم نعرف

فالمفهوم الضمني للمفارقة (الذي قد لا يعيه القارئ المتحمس) يعد ضروريا ، حتى بالنسبة لذلك القارئ . إذ كيف تتعبد الفتاة بشكل أعمق من الشاعر الواعي لذاته حينما كان يسير بجانبها ؟ السبب أنها ممتلئة بعاطفة تلقائية لكل الطبيعة وليس فقط لجانبي الجلال والعظمة فيها ، وهذا يذكرنا بتلك الأبيات التي كتبها كولردج ، صديق وردزورث حيث يقول :

كلما استغرق المرء في تعبده
ازداد حبا للأشياء، جليلها وصغيرها (٣)

فاستجابة الفتاة غير الواعي هو في الحقيقة تعبدها غير الواعي . فهي في حالة تواصل مع الطبيعة « منذ أمد » وإخلاصها الصادق لا ينقطع بخلاف إخلاص

الشاعر المتقطع والآني . كما أن المفارقة هنا لا تكتفي بتأسيس القصيدة وإنما تخبر عنها وتمنحها شكلاً جوهرياً . إلا أنها ليست جريئة ، طالما أن الشاعر هو وردزورث . إن مقارنة الأمسية بالراهبة تنطوي في واقع الأمر على أكثر من بعد واحد . فهدأة الأمسية تعني بشكل جلي « التعبد » حتى لأكثر الناس بلاهة وتبلداً ، وهدأة الأمسية تنسجم مع ملابس الراهبة . وهكذا فإن القصيدة لا تكتفي بالإيحاء بفكرة القداسة فحسب ، وإنما هي فوق ذلك تُلمحُ إلى مزلق احتمال الرياء الذي يتعارض مع عدم اكتراث الفتاة البرئ الذي هو رمز لديمومة تعبدها الخفي .

وإمعاناً في تأكيد هذه النقطة ، فلنتأمل قصيدة وردزورث « على جسر وستْ منِستر » والتي أجزم أن معظم القراء يُسلمون بأنها من أكثر قصائده توفيقاً ، ومع ذلك ، فإن معظم الطلاب يواجهون صعوبة في إدراك روعتها ، إذ أن محاولة تأسيسها على نبلها ووجدانيتها سرعان ما ينهار ، فالقصيدة على هذا المستوى لا تقول أكثر من أن المدينة في ضوء الصباح وأنها تمثل صورة جليلة ذات أثر يلامس جميع الأرواح ما عدا المتبلد منها ، وهذا القليل الذي تقوله القصيدة هو أن المدينة جميلة في ضوء الصباح وستظل كذلك . كما أن محاولة إثبات أهمية القصيدة بناء على روعة صورها سرعان ما يتداعى ؛ فبحث الطلاب عن صور تفصيلية لن يفضي إلى طائل ؛ فليس ثمة تقريب لمسات واقعية ، فالشاعر في حقيقة الأمر قد جمع بكل بساطة ما تفرق من التفاصيل .

. . صامته ، جرداء
سفن ، وأبراج ، وقباب ، ومسارح ، ومعابد ،
تتمدد مفتوحة على الحقول .

إننا نحصل على انطباع باهت ـ قمم سطوح ، وأبراج تبدو متلألأة على مدى أفق المدينة في ضوء الصباح ، كما أن القصيدة بشكل عام مشوبة ببعض الكتابة

العادية ، وبعض المقارنات المبتذلة .

قد يتساءل القارئ : من أين إذاً تستمد القصيدة قوتها؟ إنها تستمدها فيما يظهر لي - من المفارقة التي تنبثق من خلالها القصيدة . فالمتكلم (الشاعر) في الحقيقة قد بغتته الدهشة واستطاع أن ينقل شيئاً من دهشته إلى القصيدة . فالشاعر لا يتصور أن مقدور المدينة أن تتشح بجمال الصباح . قد يحدث ذلك لجبل سنودون ، وسكيداو ، ومونت بلانك ، فاتشاح هذه الجبال بجمال الصباح أمر طبيعي ، أما أن يحدث ذلك لمدينة لندن القذرة المحمومة فهو أمر غريب بالنسبة للشاعر . إنها لحظة التعجب الذاهل .

فلم أرَ من قبل شمساً بهذا الجمال المشبع ،

لا في الوهاد ، ولا في الصخور ، وفوق التلال.

« فالهواء غير الملوث بالدخان » قد أفصح عن مدينة لم يكن الشاعر على علم بوجودها :

فلندن التي أنشأها الإنسان هي أيضا جزء من الطبيعة ، مضاءة بشمس الطبيعة ومشرقة بجمال ذاتها .

والنهر ينزلق طوع هواه . . .

فالنهر أكثر الأشياء « طبيعية » يمكن أن يتخيلها الإنسان ففيه مرونة وفيه الخط المنحنى للطبيعة يقسمها . فالشاعر لم يخطر بباله معاملة هذا النهر بالذات كنهر طبيعي، أما الآن وهو لم يزدحم بالمراكب بعد ، ولم يأخذ مظهراً منضبطاً فيه قسوة وآلية؛ فإنه كزهرة الدفلة أو كالجداول المائية في الجبال ، عاطل عن الفن كثير النزوات « وطبيعي » كالوردة والجداول . وتنتهي القصيدة كما تتذكرون بما يلي :

رباه، حتى المنازل غافية

وهذا الفؤاد العظيم يغط سباتاً

فالمدينة وقت رؤية الشاعر الصباحية لها قد استحقت أن ينظر إليها ككائن

عضوي وليس كشيء آلي فقط . وهذا هو السبب في أن المجاز البالي للمنازل النائمة قد جُدد على نحو غريب . والشيء الغريب أن أبرز الأشياء التي أثارت اهتمام الشاعر كانت تلك المنازل النائمة . فلدى الشاعر نزوع إلى اعتبار المنازل في عداد الأموات ـ آلية لا حياة فيها ـ فالقول بأن المنازل نائمة يعني أنها على قيد الحياة ، وأنها تشارك في حياة الطبيعة . وعلى النسق نفسه ، فإن المجاز المبتذل البالي الذي يصور مدينة كبيرة كالقلب النابض لامبراطورية ما ، تعود إليه الحياة والجدة . ففي هذه اللحظة التي يرى الشاعر فيها المدينة في مظهر الموت ، تمكّنه من وصفها ككائن حي يختلج بالحياة التي يعرفها وهي الحياة العضوية « للطبيعة » .

إنني لا أروم المغالاة والإعلاء ، من شأن وعي وردزورث بأهمية المفارقة . فهو في هذه القصيدة يميل كما هي عادته إلى التناول المباشر . ولكن الحالة هنا تناقضية كما هي في العديد من قصائده . كما أن وردزورث ينص في فاتحة الطبعة الثانية من ديوانه « قصائد غنائية » (Lyrical Ballads) ، على أن هدفه العام هو « إنتقاء أحداث وحالات من الحياة العامة ومعالجتها بطريقة تجعلها تبقى في الذاكرة في هيئة غير مألوفة » (٤) .

كما أن كولردج قد بين في وقت لاحق هدف وردزورث مستخدما مصطلحات تثبت بشكل جلي استثمار وردزورث مفهوم المفارقة وإفادته منه : فهو يقول : « إن وردزورث قد قطع على نفسه عهداً بأن يكون هدف كتابته منح الأشياء اليومية المألوفة سحر الجدة ، وأن يستنهض شعوراً يضاهي خوارق الطبيعة عن طريق إيقاظ العقل من سبات العادة ، وتوجيه هذا الشعور إلى جمال الدنيا الماثلة أمامنا ... » ، وباختصار فإن وردزورث كان على وعي تام حينما حاول أن يكشف لمستمعيه أن للأشياء الاعتيادية المألوفة خصوصيتها وتفردها التي تجعلها غير اعتيادية وأن النثر في الواقع شعري في جوهره . فمصطلحات كولردج القائلة « بمنح الأشياء اليومية المألوفة سحر الجدة » و « إيقاظ العقل » توحي بانشغال الرومانسيين بالمدهش ـ المثير ، والإلهام الذي يصوغ العالم المألوف في شكل جديد . وربما يكون هذا هو سبب وجود المفارقات الرومانسية ، وللسبب ذاته تقريباً استخدم شعراء الكلاسيكية الجديدة مفهوم المفارقة . دعونا نتمعن في

أبيات بوب في « مقالة في الإنسان » :
مشتت بين العقل والجسد ؛
ولد ليموت ويُفكر ليخطئ؛
اشبهه عقل في الجهل؛
لا فرق ان ألحّ في التفكير أو اقتصر...
خُلق ليعلو نصفه ؛
والنصف الآخر للسقوط ؛
ربُ الأشياء جميعها ؛
وهو في الوقت ذاته فريستها؛
وهو الوحيد الذي له علم بالحقيقة ؛
قد قذف به في خطأ أبدي
هو المجد والأضحوكة ولغز العالم ! (٥)

لاشك أن المفارقة هنا تتكيء على السخرية (Irony) أكثر من اعتمادها على الإندهاش (Wonder) ، ولكن ربما يزعم بوب أنه أيضا ، يعالج الأشياء اليومية المألوفة بما فيها الإنسان ، موقظا عقله ، مما سيحفزه على رؤية نفسه في ضوء جديد ومبهر .

وهذا فإن في شعر بوب مدهشات فريدة شأنها في ذلك شأن الآثار الواضحة للسخرية المبطنة في قصيدة وردزورث . ومن المؤكد أنه ليس ثمة ما يمنع اجتماعهما ؛ وهما في الواقع مجتمعان . فالاندهاش والسخرية ينتظمان العديد من قصائد وليم بليك وهما يتواشجان في قصيدة كولردج « البحار العجوز » . والأمثلة عديدة ومتنوعة ، إلا أنها تتباين في أسلوب التناول . فمرثية توماس جري تستخدم الأسلوب الوردزورثي النموذجي من حيث تصوير المشاهد الريفية والتأمل في حالة الفلاحين ومقارنتهم بمن هم أحسن حالا منهم .
ولكننا نجد في مرثية جري ميلاً واضحًا نحو السخرية ، فالإلهام فيها سخرية أكثر منه اندهاشاً .

الجرَّة مزدانة بالتصاوير، وتمثال نصفي رائع
أن يستردا الأنفاس؟
وهل يستفز صوتُ الشرف الغبارَ الصامت؟
أو يواسي الإطراء، إذن الموت الباهتة الباردة؟ (٦)

لا أريد أن أسرد المزيد من الأمثلة ذات الاحتمالات، ولكنني راغب في فهمنا أن المفارقة نابعة من طبيعة لغة الشاعر. إنها لغة تلعب فيها الإيحاءات دوراً دلالياً فعالاً. ولا أعني أن الإيحاء، مهم؛ لأنه يعطي معنىً إضافياً أو حاشية أو شيئاً خارجياً لا علاقة له بالقضية المعتبرة، وإنما أعني ألا يستعمل الشاعر، على الإطلاق، رموزاً بنفس الطريقة المتوقعة من العالِم. فعلى الشاعر أن يبتكر لغته ـ في نطاق المعقول ـ خلال مسيرته الشعرية.

لقد علق ت.أ. س. اليوت على لغة الشاعر هذه قائلاً إنها « ديمومة التعديل الطفيف للغة والمقابلة المستمرة للكلمات في أسلوب جديد ومفاجئ» «فهذه الخاصية اللغوية لا يمكن تفاديها في القصيدة، وإنما يمكن، فقط، توجيهها والتحكم فيها فإذا كان العالِم يعمد إلى سن المصطلحات وتجميدها في رموز صارمة، فإن الشاعر على النقيض منه يسعى إلى البعثرة والتخريب. فالمصطلحات في حالة تبدل دائم يُحَوِّرُ بعضُها بعضاً، منتهكة بذلك معانيها المعجمية. ولإيضاح ذلك سنورد مثالاً بسيطاً. فلنتمعن الصفات الواردة في الأبيات الأولى من قصيدة وردزورث: رائعة، هادئة، طليقة، مقدس، صامتة، الحابسة أنفاسها دهشة» ؛ فالتقابل (Juxtapositions) أمر متوقع لا يدعو إلى الدهشة ولكن تمعن ما يلي: الأمسية كالراهبة الحابسة أنفاسها دهشة ووقارا. فالحابسة أنفاسها دهشة، توحي بإثارة منقطعة النظير، وعلاوة على ذلك فالأمسية ليست صامتة فحسب وإنما هادئة أيضا. ليس هناك تعارض نهائي، إنه ذلك النوع من الهدوء، وذلك النوع من الإثارة وإمكانية حدوثهما في آن واحد. ولكن الشاعر لا يملك مصطلحاً واحداً لوصفها. ولنفترض أن لديه هذا المصطلح الفني ذي المقاطع المتعددة

(Polysyllabic) ، فإن ذلك المصطلح لن يسعفه بحل عاجل لمشكلته . لذا عليه اللجؤ إلى التعارض والتحديد .

يمكننا أيضا أن نتعامل مع المشكلة على النحو التالي : على الشاعر أن يستخدم القياس (analogies) ، فكل حالات الوجدان الأكثر شفافية « تقتضي مجازاً يعبر عنها » كما بيَّن ريتشاردز . ولكن المجاز الذي يستخدمه الشاعر لا يقع على مستوى واحد ولا يكون تلاحمه تاماً . فهناك ميل دائم لمستويات المجاز ، تداخل ضروري ، تغاير وتضاد . حتى أن أكثر الشعراء مباشرة وبساطة يجد نفسه مجبراً على اللجوء إلى المفارقة أكثر مما نظن ، لو أدركنا ما يفعله الشاعر . وطالما أنني بصدد الحديث عن صعوبة مهمة الشاعر ، فإنني لا أريد أن أعطي انطباعاً بأنها مهمة أكبر من قدراته ، أو أن أزعم مدعيًا أنه لن يبلغ الدقة والإتقان .

ولإيضاح ذلك نقول إن الاستعارة الشكسبيرية :

بالمحاولة المنحرفة
يؤدي الطريق المنحنى إلى الاتجاه الصحيح (٧) .

قد استعملها شكسبير وفي ذهنه لعبة البولنج الإنجليزية ، التي تجري في ملعب معشوشب . وحيث إن الكرة ليست تامة التكوير ، وإنما هي بيضاوية الشكل، فإن ذلك يعني أن اللاعب البارع يستطيع تحقيق الهدف حسب الطريقة التي يتم بها قذف الكرة عبر المنحني . ولمزيد من الإيضاح فإن الجسم الكروي علميا يندفع نحو الهدف المباشر، ولكن ذلك لا يعني أن اللاعب الماهر لن يتمكن من وضع الكرة البيضاوية حيث يريد ، على الرغم من عدم استدارتها . وتحدث الصعوبات عندما يختلط الأمر عليه ، فلا يفرق بين الكرة المستديرة والكرة البيضاوية . ومنذ سنوات مضت ناشدنا السيد ستيورت جيز (٨) على نحو ساذج بأن نخلّص الكرة من بيضويتها ونعيد لها شكلها الدائري ـ وبمعنى آخر أن نعامل اللغة كمجموعة رموز علمية .

وكما ذكرت آنفا ، فإنه حتى الشاعر المباشر البسيط مُجبر على المفارقة تبعًا لطبيعة أدواته ، لذا يجب ألا نُدهش عندما نجدُ شعراء يستخدمون المفارقة بشكل واعٍ لتحقيق الإعجاز وبلوغ الاتقان ، واللذين يصعب تحقيقهما بدون المفارقة . ولكن هذه الطريقة كغيرها تنطوي على إخطار يجب التحسب لها وإن كانت أخطاراً غير قاتلة . فالقصيدة لا يتم تقييمها سلفًا على أنها ضحلة ،مبهرجة وعقلانية . فالمفارقة هي امتداد للغة المعتبرة ، وليس إفساداً لها.

أود أن ألفت نظر القارئ إلى المثال التالي :

فقصيدة (إعلان القداسة) للشاعر جون دنّ سوف تمدنا بمثال كاف جدا (٩) فالمجاز الذي قامت عليه القصيدة (والذي يظهر انعكاسه في العنوان) ينطوي على نوع من المفارقة . فقد تجرأ الشاعر وتناول الحب الحسي كما لو كان حبًا إلهيًا .

فليست القصيدة حول راهبين نبذا العالم وعزفا عن إشباع غرائزهما ، كما يوحي العنوان ، وإنما عن حبيبين نبذا العالم ، لكنهما لم يَعزفا عن إشباع غرائزهما ، فقد وجد كل منهما سكينة في جسد الآخر ، لذا فإن تلقيبهما بالقديسين مسألة شائكة . وعليه فإن القصيدة إذاً محاكاة تهكمية ساخرة بالقديسين ، ولكنها تهكم جاد . ذلك النوع من المحاكاة التهكمية (Parody) التي تستعصي على الإنسان الحديث المعتاد على الإجابات السهلة ، لذا فإنه يرفض قبول المفارقة في هذه القصيدة كوسيلة بلاغية جادة، وإنما سيقبلها كحيلة رخيصة ، مما يضعه في مأزق يجب عليه فيه أن يختار بين أمرين : إما أنَّ دنّ لم يأخذ الحب مأخذ الجد ، وإنما يستعمله في هذه القصيدة كنوع من المران وشحذ الموهبة . أو أن يعتقد أن الشاعر دنّ لم يأخذ القداسة مأخذ الجد ، وإنما هو منغمس مع شكّه في طبيعة الدوافع البشرية وفي تهكمه الفاسق .

كلا الاحتمالين غير وارد ، فقراءة القصيدة سيكشف عن جديّة الشاعر دنّ وأنه يأخذ الحب مأخذ الجد ، وسيكشف أيضا أن المفارقة هي أداته المحتومة التي يتعذر تجنبها . ولكي نفهم ذلك بشكل واضح فإنه لا مندوحة عن قراءة القصيدة قراءة متمعنة.

تبدأ القصيدة بشكل درامي ونغمة ساخطة مُحبطة. فالمخاطبُ في القصيدة

شخص مجهول قد يكون صديقًا يحتج على علاقة الحب . فهذا الشخص يمثل العالم الواقعي الذي يستهجن الحب ويعده تصنعًا سخيفًا . وهذا هو المجاز الذي تقوم عليه القصيدة ، فهذا الصديق يمثل العالم الدنيوي الذي زهد فيه المحبان .

يطرح الشاعر دنّ هذا المجاز في المقطع الأول عن طريق الإيحاء الازدرائي لصديقه فيقول :

أسخر من ارتعاشي ونقرسي ، ومن شعراتي الخمس البيضاوات
واهزأ بحظي العاثر .

فالمعاني الضمنية هي :

١ـ لابأس : اعتبر حبي كما لو كان داءً ، أو مرضًا إن شئت. ولكن تحدث فقط عن امراضي الأخرى عن ارتعاشي ، عن اقترابي من الشيخوخة ، وعن حظي العاثر ، فلديك فرصة لشفاء تلك الأمراض ، أما أن تُهدرَ وقتك ووقتي هباءً بالتقريع أو الاستهزاء بحبي ؛ فخير لك أن ترعى شؤونك ! اذهب وحقق لنفسك الثراء والمجد ، فماذا يضيرك إن تخليتُ عنهما من أجل حبي .فكلا الوسيلتين الأساسيتين للنجاح الدنيوي قد لخصتا بشكل ازدرائي صرف في البيت التالي :

أو الملك شخصيًا أو وجهه الممهور على العملة .

تزلف إلى البلاط ، وانظر إلى وجه الملك هناك أو إذا شئت فانخرط في مهنة التجارة وانظر هناك إلى وجهه مضروبًا على قطع العملة ، ولكن دعني لشأني .

فهذا الصراع بين العالم « الواقعي » والمحب الغارق في عالم الحب هو الذي ينتظم القصيدة ، ويسيطر على المقطع الثاني حيث يبدو عذاب الحب حيويا بالنسبة للمحب ولكنه لا يؤثر على الإطلاق في العالم الواقعي .

أي السفن التجارية أغْرَقَتْها تنهداتي؟

فهذا الصراع قد عولج بشكل عابر في المقطع الرابع، حيث يظهر التضاد بين كلمة « تأريخ » التي تعني التاريخ المدني غير الديني ، تأريخ الأبهة والروعة ، تاريخ الملوك والأمراء ، وبين كلمة «سونيتات» التي على الرغم من قلة أهميتها

تظل نفيسة ومعقدة. ويبدو الصراع مرة أخرى في آخر مقطوعة في هذه القصيدة ، ويتم حل الصراع في القصيدة عندما يتخلى المحبان عن العالم المادي ويحققان من خلال المفارقة عالمًا أكثر أهمية . فالمفارقة مازالت ضمنية ومدعومة بالمجاز المهيمن : وهي الطريقة نفسها التي يفوز فيها القديس بحياة أفضل عندما زهد في هذا العالم.

قبل المضي في مناقشة تطور هذه القصيدة ، فإنه من المهم ملاحظة محتوى المقطع الثاني . إذ يعمد الشاعر في المقطعين الثاني والثالث إلى تغيير نغمة القصيدة ، حيث يتحول الشاعر من النغمة الساخطة في بداية القصيدة إلى نغمة مغايرة في نهايتها .

يحقق الشاعر دنّ تغيير النغمة عن طريق ما يمكن تسميته بتحليل مجاز الحب فهو هنا ، كما هو شأنه في قصائده الأخرى ، يكشف عن درايته ووعيه بما يفعل . فالمقطوعة الثانية مليئة بتقاليد المجاز البتراركي : رياح تنهدات المحبين ، طوفان دموع المحبين . . الخ ، فهذه المبالغات في التشبيه قد تدفع الصديق المزدري غير المتدين إلى التهكم بالمحب . فالمعنى الضمني هو أن الشاعر يدرك عبثية استعارات الحب البطريركي، ولكن هل هذا أمر مهم؟ فاللغة العابثة المتوقع من الحبيبين استخدامها تشكل لب القضية التي يرويها الشاعر : لأن حبهما مهما بدا عابثًا فإنه لن يسبب لهذا العالم أي أذى . وليس ثمة ما يدعو ذلك الصديق العملي إلى القلق : فما زال هناك حروب لابد من خوضها وقضايا لابد من جدالها.

يوحي مطلع المقطع الثالث بأن السخرية ستستمر. فالشاعر في القصيدة يلفت انتباه صديقه إلى المخزون الضخم للعبث الدي يمكن تطبيقه على المحبين.

اعتبرها ذبابة وعُدَّني كذلك ،
نحن شمعتان ندفع ثمن موتنا

وأكثر من ذلك ، فإنه يمكن للحبيبين أن يستحضرا العديد من المقارنات الرائعة : فهما أكثر معرفة بموقف العالم منهما ، إلا أن الاستعارات البطريركية المبتذلة والبالية لم تعد كذلك في المقطع الثالث وإنما أصبحت لاذعة وموجعة . وفي آخر

مقطع ، حيث يشبه الحبيبين بالعنقاء فإنه تشبيه جاد تتحول النغمة به من المزاج الساخر إلى نغمة حنان مشاكسة يمكن التحكم فيها .

فوعي الشاعر لجنون المحبين قد منح المجاز جدة ونصاعة أمكن من خلالها بيان الحالة التي يقبل بها الشاعر ذلك الجنون ، ومن ثم يهيئنا لقبول المجاز الجيد والمقصود أساساً وأخذُه مأخذ الجد إذ أنه ينتظم المقطعين الثاني والثالث في هذه القصيدة .

أما مطلع المقطع الرابع ،

« بالحب نموت إن لم نحيا به »

فإنه يحقق تأثيراً قوامه الحنان والتصميم على اتخاذ القرار . فالحبيبان على استعداد للموت لالتزامهما بحبهما ، إذ لا تنقصهما التجربة أو الثقة. (لاحظ أن مجاز القديس الأساسي قد استثمر ، فالحبيبان نظرا لزهدهما في الحياة ، فإن لديهما ثقة القديس المصمم على اتخاذ القرار بنبذ الحياة الدنيا ، ومن الجدير بالملاحظة أن كلمة اسطورة (legend) في قوله: . . . إن كانت اسطورتنا غير جديرة بالقبر والنعش . كانت تعني في زمن الشاعر دنّ سيرة القديس) . فالحبيبان على استعداد للتخلي عن فخامة التاريخ وثقله والقبول بدلاً من ذلك بالسونت التافهة والقليلة الأهمية ، فإذا كانت الجرة المحكمة الصنع ستكون مقراً وخير موضع لرماد الإنسان من أبهة ضريح بشع ، تعبر عنه الجملة الازدرائية الصامتة « قبر بمساحة نصف الأيكر » . فالعالم الذي رفضه الحبيبان يتسع ويتحول إلى شيء سُوقي وبشع . بل إن المجاز يمتد إلى مدى أرحب ، فالسونيتات الجميلة لا تحتفظ برماد الحبيبين ، فحسب وإنما ستخلد الاسطورة ذكراهما ، وسيتوسل بإسميهما كل محب لكونهما شهيدي حب .

وفي المقطع الأخير من هذه القصيدة يصبح الموضوع أكثر تعقيداً : فعندما يرفض الحبيبان الحياة فإنهما عملياً يربحان حياة أكثر ثراءً وجدةً . وهذه المفارقة قد ألمحت إليها آنفاً ، أثناء الحديث عن المجاز العنقائي . فالمفارقة في هذا المقطع الأخير تأخذ بُعداً درامياً . فلأن الحبيبين قد أصبحا راهبين فإنهما قد وجدا أنهما

لم يفقدا العالم وإنما ربحا من خلال حبهما عالمًا آخر أكثر إشراقًا وثراء . والشاعر دنّ لم يسمح للحبيبين أن ينالا هذا الكشف بشكل سلبي ، وإنما هو شيء قد جاهدا في سبيل الوصول إليه .

يا من قلصتما روح العالم بأجمعه ، وسقتماه في زجاج أعينكما

تمثل الصورة يداً قوية ضاغطة . فما الذي « ساقه المحبان في عيون بعضهما »؟ إن ذلك الشيء هو الاقطار والمدن والبلاطات الملكية التي رفضاها في المقطع الأول من القصيدة . فهذان المحبان قد أصبحا أكثر الجميع دنيوية .

تنتهي القصيدة بنغمة منتصرة ، وهذه النغمة هي نتيجة لتنامي العناصر السابقة في القصيدة . فمن ضمن العناصر المهمة المؤدية إلى اقتناعنا بمفهوم المفارقة النهائية هو رمز العنقاء ، الذي يحتاج بدوره إلى مزيد من الإيضاح .

فمقارنة الحبيبين بالعنقاء قد ربط بشكل بارع بمقارنتين سابقتين ، إحداهما مقارنة الحبيبين بشمعتين تحترقان ، والثانية تشبيههما بالنسر والحمامة . ومقارنة الحبيبين بالعنقاء يكثف المقارنتين السابقتين : فالعنقاء طائر ، وفي نفس الوقت يحترق كالشمعة . كما نجد في هذه القصيدة سلسلة مختارة من الموضوعات الأخرى : فرمز العنقاء ينبثق من خلال التيار الطبيعي للايحاءات : فالمحب يلهج بأول ما يعنُّ له من مقارنة في لحظة إحساسه بالإحباط « ادعنا ما شئت » . فمقارنتهما بالعنقاء أمر غريب وغير مألوف على الإطلاق .

إن هذه المقارنة التي عثر عليها الشاعر بشكل خاطف ، هي التي يعمل الشاعر على توظيفها في القصيدة . فكما أن العنقاء ليست شيئين منفصلين وإنما شيئًا واحداً ، « فنحن أيضا شيء واحد ، ونحن ذلك الشيء » ، والعنقاء تحترق ولكنها ليست كالشمعة التي تستهلكُ نَفْسَها احتراقًا ، وإنما تحترق لتولد ثانية من احتراقها ، فموتها حياتها : « نموت ونحيا كالعنقاء ... » فالشاعر ، عمليا ، يبرر التماثل الرائع . ففي القرنين السادس عشر والسابع عشر كان مصطلح «نموت» دالا على ممارسة الحبيبين للجنس ـ وبعد هذا يصبحان شيئًا واحداً . فحبهما لم يستهلكه الشبق ، مما يجعلهما جديرين بلقب الراهبين ، فحبهما أشبه

شيء بالعنقاء . أرجو ألا أكون قد حَوَّرتُ معنى الفعل « نموت » . فالمعنى الذي ذكرته قد كثُر استعماله بشكل واضح في أدبيات تلك الفترة ، فقد استعمله شكسبير للغرض نفسه ، وكذلك فعل دريدن(١٠). وعلى أية حال ، فلا اعتقد أنني قد غاليت في إبرازه. فالكلمة في القصيدة تحتل موقعًا حساسًا . إذ ان الانتقال إلى المقطع التالي في القصيدة يرتكز على موقع كلمة «نموت ».

بالحب نموت إن لم نحيا به -
وإن كانت اسطورتنا غير جديرة بالقبر

ولعل من الأهمية ألا يتعارض المعنى الثانوي للفعل «نموت » مع المعاني الأخرى لهذه الكلمة : فالشاعر يقول «فموتنا هو في الواقع حياة أفضل » ، وفي مقدورنا مقايضة الموت (الحب) بالحياة (العالم) ؛ لان ذلك الموت هو تحقيق للحياة ، « وحيث إن هذا المرء لا يتوقع أن يعيش بالحب ، فإنه يتوقع ويريد أن يموت بالحب » وهو يقول في الفقرة أيضا « إننا نستطيع التخلي عن الدنيا ؛ لأن حبنا ليس دنيويا ؛ ولأن حبنا ليس مجرد شهوة ، فإنه يمكننا التخلي عن التراث والسلطة ؛ ولأن حبنا يتجاوز مرحلة الإشباع فنحن معجزة صغيرة ، إننا راهبا الحب» . وهذه الفقرة بسخريتها الرقيقة وواقعيتها تدعم المفارقة الرائعة في نهاية القصيدة .

هناك عصر إضافي يعمل على تطوير الأثر والمحافظة عليه . فالقصيدة مثال للموقف الذي تؤسسه . إنها التأسيس والوعي في آن واحد . فالشاعر قد بنى أمام أعيننا في ثنايا القصيدة «الغرفة الجميلة » التي يقول إن الحبيبين سينعمان بالسعادة فيها . فالقصيدة جرة بارعة الصنع تحوي رماد الحبيبين . ولن ينتقص من قدرها مقارنتها بقبر الأمير البالغ نصف ايكر . . .

ما مدى أهمية هذه المفارقات ؟ كان باستطاعة الشاعر دنّ أن يقول بشكل مباشر « الكوخ يكفي مع الحب » فقصيدته « إعلان القداسة » تتضمن هذه الفكرة السامية، بل كان في إمكانه أن يكون مباشراً ويقلد الأبيات الغنائية التي تقول « سوف نبني عشاً حلواً في مكان ما في الغرب ، وندع العالم لشأنه » .

ان هذه أهمية القصيدة تمس هذه الملاحظات وتزيد عليها ليس في جلالها فحسب وإنما في براعة سبكها .

إن الأسلوب الوحيد في هذه القصيدة الذي يمكن للشاعر أن يعرض من خلاله فكرته هو أسلوب المفارقة . ربما تكون المباشرة أكثر إغراء ، ولكنها تضعف وتشوه فكرة القصيدة . فالعبارة السابقة قد تبدو أقل غرابة لو أننا لاحظنا أن الأمور المهمة والعديدة التي أراد الشاعر أن يقولها ، قد تحققت عن طريق المفارقة : فمعظم لغة المحبين تصاغ على هذه الشاكلة ـ وكذلك معظم لغة الدين ـ « من أراد أن ينقذ حياته فلابد أن يفقدها » ، « الأخير سيكون الأول » . إن الرؤيا الجديرة بكتابة قصيدة ما لابد أن تصاغ بأسلوب المفارقة . فلو خلت قصيدة الشاعر دنّ من المفارقة التي تشتمل على تلازم ثنائي بين السخرية والإندهاش ، لظهرت قصيدته مهلهلة النسيج ، واضمحلت إلى حقائق بيولوجية واجتماعية واقتصادية . فعليك أن تتأمل ماذا يحدث لو نظرنا إلى الحبيبين في قصيدة دنّ نظرةً علمية ، خالية من الخوارق الطبيعية التي يعزوها الشاعر إليهما ونتساءل : ماذا سيحدث للحبيبين في مسرحية روميو وجولييت لشكسبير ؟ ، فهو قد استعمل المجاز نفسه الذي وظّفه دنّ في قصيدته ، ففي أول محادثة للحبيبين في روميو وجولييت ، يتخذان من التشاكل بين المحب والحج إلى الأراضي المقدسة لعبة بينهما . تقول جولييت :

لأن للقديسين أياد يُمكن للحجاج ملامستها
فإن انطباق الكفين على بعضهما يشكل قبلة يد مقدسة .(١١)

فلو نظرنا إلى الحبيبين نظرة علمية خالية من «المفارقة » فإنهما سيصبحان كحيوانات ألدوس هكسلي « تنغرق بصمت كف على كف »(١٢) .

تبدو مخيلة الشاعر دنّ ، على ضوء مقاييسنا المعاصرة ، مسكونة بهاجس التوحد . فالطريقة التي يصبح فيها المحبان شيئاً واحداً هي الطريقة ذاتها التي تتحد فيها الروح بالحق (١٣) . وكما رأينا فغالباً ما يحل أحد طرفي التوحد

كمجاز محل الآخر . وربما لا يكون تخريجاً بعيد الاحتمال . إن فكرتي التوحد السابقتين هما استعارتان مجازيتان للتوحد الذي تحققه المخيلة المبدعة ؛ ولأن هذا الصهر غير منطقي ، فإنه يبدو مناقضاً للعلم ومجافياً للسليقة . ففكرة التوحد تصهر التنافر والتعارض . وقد أعطانا كولردج الوصف الكلاسيكي لطبيعة المفارقة وسطوتها . فهي « تتجلى في توازن أو تصالح الأفكار المتعارضة والمتنابذة بين التماثل والتباين ، بين المطلق والمقيد ، بين الفكرة والصورة ، بين الشخص وبدله ، بين حالة عاطفية خارجة على المألوف وبين انضباط تام...»[١٤] فهذه العبارات الرائعة والكاشفة ، هي في حد ذاتها سلسلة من المفارقات.

ويبدو أن كولردج لم يجد غير هذه الطريقة لوصف ما تحققه المخيلة المبدعة . ومن الغريب أن شكسبير قد أعطى وصفاً موازياً لعبارة كولردج في إحدى قصائده .

ارتبك العقل إذ رأى
الانقسام التئاماً ، وإن ظل منشطراً
فالبسيط فعلا معقد [١٥] .

إنني لا أعرف ما الذي تمجّده قصيدة «العنقاء والسلحفاة» . ربما تكون احتفاءً بزواج السيد جون سلزبوري وأرسولا ستانلي ، أو أنَّ العنقاء هي لوسي . كونتيسة بدفورد ، أو ربما تكون هذه القصيدة مجرد مقالة عن الحب الإفلاطوني. وطالما أن الباحثين غير متأكدين ، فإن الاستشهاد بهذه القصيدة في هذه الدراسة لن يؤدي إلى أي ضرر . فالقصيدة تحتوي على« مثال لذلك السحر الآسر الذي ندب كولردج نفسه لوصفه .

احبا كإننين لكن جوهرهما واحدا
حبيبان ملتئمان وإن أفردا
فالتعدد أفناه الحب
والقلوب متقاربة وإن تناءت

إذ لا يمكن رؤية الفراغ أو المسافة
بين السلحف وملكته
ولكنهما مدهشان . . .
فالملكِيَّة قد ذُهلت
لأنَ الأشياء لم تعد نفسها
طبيعة واحدة بإسمين .
فلم يعدا اثنين أو واحداً

وهذا صحيح ، فطبيعتهما واحدة ، غير مجزأة ولكنها ثنائية التسمية . والآن ، ومع تعدد العلوم فقد تعددت المسميات ، وإذا كان الشاعر يريد أن يكون صادقًا مع شعره ، فعليه ألاَّ يصنف الأشياء كاثنين أو كواحد ، وإنما عليه أن يلجأ إلى المفارقة ، إذ هو الحل الوحيد . فالصعوبة قد استفحلت منذ وقت شكسبير. فالشاعر الرعديد عندما تواجهه اشكالية الطبيعة الواحدة ذات الاسمين ، فإنه غالبا ما يحجم عن التعامل معها . فتأريخ الشعر منذ وقت درايذن إلي وقتنا الحاضر يمكن وصفه بأنه التزام نصفي غير تام. ففي قصيدة شكسبير التي « يرتبك فيها العقل» بسبب توحد العنقاء والسلحفاء ، يسترد العقل رشده ليقر بقصوره :
للحب عقل وليس للعقل حب
وإذا كانت الأشياء تتجزأ ، فيمكنها البقاء مجتمعة.
ولأن العقل قد اعترف بقصوره فإنه سيواصل اللهجَ بالمرثية الجميلة التي تنتهي بها القصيدة :

الجمال والحقيقة والندرة ،
والمنَةَ الالهية بكل بساطتها
تهجع هاهنا رماداً حَوَتْهُ الجرة
فالموت الآن هو عش العنقاء
وقلب السلحفاة الوفي يهجع خالدا . . .
ربما تتراءى الحقيقة ولكنها ليست الحقيقة

وربما يختال الجمال تيهًا ولكنه ليس الجمال الحق
فالحقيقة والجمال قد دفنا
فليلُذ بهذه الجرة الصادقون والعادلون
وليعلو الدعاء، من أجل هذين الطائرين الميتين .

وحيث إنني قد اخترت قصيدة دنّ لهذه الدراسة . فإن إضافة ملاحظة أخيرة لن يكون أمرًا غريبًا : فالجرة التي تحوي رماد العنقاء، هي كجرة دنّ المصنوعة بحذق في قصيدته التي تحوي الرماد العنقائي للحبيبين . فالجرة هي القصيدة نفسها . وهناك جرة تنضاف إلى ما ذكرناه هي أغنية إلى جرة إغريقية للشاعر كيتس ، وقد اشتملت على الحقيقة والجمال كما يراه كيتس . كما اشتملت جرة شكسبير على « الجمال والحقيقة والندرة » . ويبدو أن كل الجرار المحكمة الصنع تحتوي على رماد العنقاء. فالجرار لم يكن القصد منها أن تكون نُصباً تذكارية فقط كما يبدو لاساتذة الأدب أحيانا . فالعنقاء، تنهض من رمادها . ويفترض منها أن تفعل ذلك ، ولكنها لن تنهض لمجرد غربلتنا للرماد ولمجرد فحص وقياس محتواه الكيميائي . يجب أن نكون مهيئين لقبول مفارقة المخيلة نفسها . وإلا فإن « الجمال والحقيقة والندرة » ستبقى في الرماد ولن نحصل من جراء جهدنا على شيء، سوى الرماد .

إعلان القداسة

أمسك عليك بحق الرب لسانك ودعني أحب
واسخر من ارتعاشي ونقرسي
وشعراتي الخمس البيضاوات ، أو إهزأ بحظي العاثر .
فبالمال يحسن حالك وتقتني الفن ليسمو عقلك
فانهج طريقاً أو احصل على سكن
وبجِّل ذا السعادة والفضيلة ، أو الملك شخصياً أو وجهه الممهور على العملة
وتأمل فيما تريد أن توافق عليه ، ولكن دعني أحب.
وأسفاه ، وأسفاه من ذا الذي جرّحه حبي
وأي السفن التجارية أغرقتها تنهداتي ؟
ومن ذا الذي يزعم أن دموعي قد اجتاحت أرضه ؟
ومتى تسببت برودتي في إزالة النبع ؟
ومتى أضافت الحمى الساكنة أوردتي ضحية أخرى إلى قائمة الطاعون ؟
الجنود يجدون الحروب ، والمحامون يجدون
أشخاصاً هاجسهم القانون ودافعهم الشجار
وعلى الرغم من ذلك فإننا نحب

ادعنا ما شئت ، فقد صاغنا الحب
اعتبرها ذبابة وعدَّني كذلك
فنحن شموع أيضا
ندفع ثمن موتنا
وفي أنفسنا وجدنا النسر والحمامة
فلغز العنقاء ، يصبح أكثر مهارة بسببنا
فنحن الاثنان ، وما نحن إلا واحداً ، نكون العنقاء

ففي هذا الشيء المحايد يجتمع الجنسان
نموت ونبعث كالعنقاء ، وبسبب ذلك
نثبت غموضنا بهذا الحب
نموت بالحب إن لم نحيا به ،
وإن كانت أسطورتنا غير جديرة بالنعش والقبر
فسوف تكون جديرة بالشعر ،
وإن لم نحظ بموقع في التاريخ
فإننا سنبني في القصيدة غرفًا جميلة ،
وجرة محكمة الصنع لتصبح برمادها
أفضل من قبر يحتل نصف أيكر
وبسبب هذه الترنيمات فقد قبل الجميع قداستنا من أجل الحب
فاستحضرانا ، يا من توقيرهما للحب جعل أحدهما صومعة للآخر
ويا من كان الحب لهما سلامًا فانقلب غضبًا
ويا من قلصتما روح العالم وسقتماه في زجاج أعينكما
(فالمرايا والعُذال قد جعلوا قد جعلوا منكما مثالاً)
تستجدي الأقطار والمدن والبلاطات الملكية نموذجًا لحبكما

التعليقات على المهاد

(١) *Oxford English Dictionary ,2nd ed. , sv PARADOX*
ولم يجمع مترجمو كلمة (Paradox) على لفظة بعينها فهي «التناقض» . عند جبرا إبراهيم جبرا . الأديب وصناعته . (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٣م) ص ٢٨٦ . وهي «المفارقة الضدية» عند كمال أبو ديب . في الشعرية (بيروت : مؤسسة الأبحاث ١٩٨٧م) ص ١٠٢ . وهي «جدل الاضداد» عند أديب ذياب . جدل الأضداد في الأحوال الصوفية . مجلة دراسات . م ١٣ . العدد ٤ . شعبان ١٣٠٦هـ . ص ١٩٥ .

(٢) مثال على المفارقة المنطقية : كأن يخبرك شخص ما بأنه يكذب عليك . فهل ما يقوله حقيقة أم كذبًا ؟

(٣) المفارقة في الطبيعة تظهر في (البلاتيبوس PLATYPUS) ثديٌ يضع بيضاً .

(٤) انظر بعض النماذج الصوفية المشتملة على المفارقات :

A . E .Affifi The Mystical Philosophy of Muhyid Din-Ibnul Arabi. (Lahore: M. Sahraf, 1979) p.12

وانظر أديب نايف ذياب « جدل الأضداد في الأحوال الصوفية » .مجلة دراسات .المجلد الثالث عشر .العدد الرابع .شعبان ١٤٠٦هـ ص ١٩٥ ـ ٢١٤ .

(٥) لمعرفة بعض النماذج الشعرية العربية الحديثة المشتملة على المفارقة انظر :

Salma Khadra Jayyussi . Trends and Movements In Modern Arabic Poetry. (Leiden : E. J. Brill, 1977) Vol. 2 p. 681- 683

(٦) كلنث بروكس (Cleanth Brooks) (١٩٠٦ ـ) أكاديمي وناقد ومحرر أدبي أمريكي .أسهمت أعماله النقدية في تأسيس المدرسة النقدية الجديدة في أمريكا .صنف عدداً من الكتب والدراسات النقدية .من ضمنها :

A Short History of Literary Criticism . London : Routledge & Keegan Paul, 1957 .

Well Wrought Urn : Studies in Structures of Poetry. rev . ed London : Dobson, 1968.

(٧) مجدي وهبة .معجم مصطلحات الأدب .(بيروت .مكتبة لبنان ١٩٧٤م) ص ٣٨١ .

التعليقات على النص المترجم

@ Brooks, C. 1942. A Th language of paradox" In 20 the Century Literary Criticism, ed. D. Lodge., 292 - 305. New York Longman. 1972

(١) جلبرت كبث جسترتن (١٨٧٤ ـ ١٩٣٦) مؤلف وناقد إنجليزي .عرف بأسلوبه الشعري الغنائي .له ولع بالمفارقة .وكتب عدداً من القصائد والقصص القصيرة والروايات .تشجب مقالات الشرور الأخلاقية والسياسية في عصره .

(٢) انظر هذه القصيدة في :

W. Wordsworth , Poems in two Volumes. (London : D. Natt in the Strand1897) P. 118.

(٣) انظر قصيدة كولردج في :
Samuel Taylor Coleridge. The complette Works. (oxford : Clarendon Press 1912) P. 186

(٤) *(4) W. Wordsworth, Wordsworth's Preface to Lyrical Ballads ed., we by : W. J. O.*
(Westport, CT : Grennwood Press P. 1.

(5) Alexander Pope. An Essay on Man, 1734. Ed., S.P. Mesnston, London 1969

(٦) *(6) Thomas Gray. The Poems of Thomas Gray. (London : Longman 1989) p. 103*

وقد ترجم هذه القصيدة عدد من الأدباء، من بينهم الشاعرة نازك الملائكة .
ديوان نازك الملائكة .(بيروت :دار العودة ١٩٨٦) جـ١ .ص ٦٧٥ .على النحو التالي:

ليت شعري ماذا تقول التماثيل لميت؟ وما غنى الأقواس؟
ألها أن ترد للكائن الحي إذا مات خامد الأنفاس؟
وهتاف المديح هل هو يوماً بالغ مسمع الحمام القاسي؟
ونفاق الأحياء، هل يمنح الأجداث والموت رعشة الإحساس؟

على الرغم من روعة الترجمة وشاعريتها .فإنني قد التزمت بالنص للمحافظة على لغة الشاعر الخاصة إضافة إلى أن هذه الدراسة تحتوي على عدد من الجرار **(urns)** الشعرية كما يحلو لكلنث بروكس نعتها .وقد أسقطت الشاعرة نازك جرّة جرى من ترجمتها وأحلت مكانها «الأقواس» .

(٧) *(7) Hamlet, act 2, sc. l, Line 65.*

(٨) ستيورت جيز (Stewart Chase) . أحد الاقتصاديين الأمريكيين .

(٩) جان دن(١٥٧٢-١٦٣١م) شاعر إنجليزي ميتافيزيقي .يلتزم الجدل والمجاز المعقد في قصائده الدينية والغزلية .انظر هذه القصيدة في :
John Donne. The Poems of John Donne. (Oxford : Clarendon Press 1912) P. 14.

(١٠) جان درايدن *(John Dryden)* (١٦٣١ ـ ١٧٠٠م) شاعر وكاتب مسرحي. يعد أب روحيا للنقد الإنجليزي.

(١١) *Romeo & Juliet, act, 1, sx. 5, line*

(١٢) الدوس هكسلي *(Aldous Huxley)* (١٨٩٤ ـ ١٩٦٣م) روائي أنجليزي. تعلق في أواخر حياته بالموقف العرفاني *(mysticism)*.

(١٣) حول فكرة التوحد عند السرياليين انظر جبرا إبراهيم جبرا. الرحلة الثامنة (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٩) ص. ١٣٥ ـ ١٣٦.
وحول شطح التوحد في الموقف الصوفي انظر: عبد الرحمن بدوي. شطحات الصوفية الكويت: وكالة المطبوعات ١٩٨٧م.

(١٤) *Coleridge, biographia litearia (1817) Chapt. XIV*

(15) Shakespear. The Poms. (London: Lippinctt Co., 1938 P. 330